

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН

ТЕРМЕЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Тексты лекций по дисциплине

**«СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС»**

Для студентов 4 курса направления
5111300 – Родной язык и литература (русский
язык и литература в иноязычных группах)

Составитель:

преподаватель Савенко О. В.

Термез - 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Общие закономерности развития современной литературы

Основные тенденции развития современной русской прозы

Литературные иерархии и репутации

Своеобразие современной русской поэзии

Характерные особенности отечественной драматургии конца XX века

Литература конца XX века в зеркале критики

Основные жанры художественной публицистики

Тема: «Общие закономерности развития современной литературы»

План:

1. Общая картина русской литературы.
2. Реалистическое направление.
3. Литература постмодернизма.
4. Современная русская драматургия.

Опорные слова: тенденции, авангард, модернизм, неосентиментализм, постмодернизм, постреализм, метаметафоризм, концептуализм, соц-арт, аксиология.

Последние два десятилетия характеризуются обилием и разнообразием художественных тенденций, творческих методов, эстетической многополярностью общей картины русской литературы. Происходит трансформация литературных кодов, связанная с возникновением или переосмыслением целого ряда литературных явлений, таких как авангард, модернизм, неосентиментализм, постмодернизм, постреализм, метаметафоризм, концептуализм, соц-арт и т. п.

В современной русской прозе происходит разделение на множество взаимодействующих направлений и течений, характеризующихся неоднородностью идеологических и эстетических установок. Реалистические принципы усложняются достижениями иных художественных методов и корректируются с учетом механизмов создания текста, выработанных в поэтике модернизма и постмодернизма. На рубеже 1980-х – 1990-х гг. традиционный реализм был подвергнут серьезным испытаниям, так как под сомнения ставился долгое время оставшийся неоспоримым его авторитет. Вместе с тем реалистическая литература занята поиском новых путей своего развития и обновления. В рамках реалистического направления появляются различные художественные системы: «традиционный» реализм (О. Николаева, М. Кураев, В. Алфеева), «сентиментальный» реализм (А. Варламов, А. Слаповский, Л. Улицкая,

Л. Бежин), «романтический» и экзистенциальный реализм (О. Ермаков, А. Курчаткин, В. Маканин). Включение в реалистические произведения элементов фантастического, мистического приводит к необходимости по-новому определить литературное направления. Возникают новые определения реалистической прозы, такие как «постреализм», «трансметареализм», «новый реализм», которыми характеризуются произведения В. Маканина, И. Полянской, А. Кима, М. Бутова, О. Славниковой.

Усложненные формы прозаических текстов требуют описания жанрово-стилевых особенностей современной литературы. Так, в отечественной прозе 1990-х – 2000-х гг. актуализируются различные типы художественной условности, объединяемые в общую формацию условно-метафорической прозы (произведения А. Кима, Т. Толстой, В. Пелевина).

В начале 1990х гг. активно развивается литература постмодернизма, претендующая занять место магистрального направления в общем потоке современной литературы. Сформировавшаяся в рамках «другой прозы» 1980-х гг. и андеграундной литературы «самиздата», постмодернистская эстетика в качестве ведущего художественного принципа декларирует отказ от ценностного отношения к миру. Основными текстопорождающими механизмами у писателей постмодернистской направленности становятся интертекстуальность, ирония, игра культурными кодами. Наиболее ярко эти черты просматриваются в творчестве Вик. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина, Т. Толстой, Е. Попова, А. Королева, Дм. Галковского, Ю. Коваля, В. Шарова и других.

В последние годы наблюдается некоторые изменения в постмодернистской литературе, связанные с возвращением литературы к аксиологии. Писатели-постмодернисты начинают выстраивать собственные иерархии ценностей, возвращая литературе глубокое духовное измерение (например, романы «Быть Босхом» А. Королева, «След в след» В. Шарова, «День опричника» В. Сорокина).

Кроме того, необходимо учитывать, что один и тот же писатель может выступать в качестве представителя

различных художественных течений: как реалист, как концептуалист, как метафорист и т. д. (например, В. Сорокин или Л. Петрушевская).

Разнообразие эстетического поиска характеризует современную поэзию. Особое влияние на формирование сегодняшней поэтической парадигмы принадлежит неофициальной поэзии 1960-х – 1980-х гг., творчеству И. Бродского, лирике концептуалистов и метаметафористов, заявивших о себе в 1980-е годы и продолжающих писать в настоящее время. Общей чертой современной российской поэзии является ориентация на русскую и мировую поэтические традиции и осмысление их в новаторских формах.

На рубеже XX – XXI вв. появляются новые произведения в русской драматургии. Оригинальность поэтики и решения драматического конфликта отличает пьесы таких авторов, как Л. Петрушевская, Н. Садур, Н. Коляда, М. Курочкин, И. Вырыпаев, Е. Исаева, братья О. и В. Пресняковы, Е. Гришковец.

Особое значение в общей картине литературной жизни последних 15-ти лет получает массовая литература, ориентированная на индустрию развлечений, не претендующая на глубину содержания и оригинальность художественных форм, но пользующаяся огромным спросом у читательской аудитории. Являясь в большей степени социально-психологическим, нежели эстетическим феноменом, массовая литература тесно взаимодействует с серьезной «высокой» литературой и способствует выработке новых художественных стратегий в целом.

В современном литературном процессе чрезвычайно возрастает роль литературной критики. Критика советского периода по своей направленности и характеру была явлением, обслуживающим государственные интересы и транслирующим официальные идеологические установки. С середины 1980-х гг. критика делится на отдельные группы, а позднее и голоса. Становится очевидным, что существуют действительно различные мнения о произведениях и происходящих в литературе изменениях, что возможным оказывается их несовпадение не только в деталях, но и в

концептуальном осмыслении. Полемика вокруг новых литературных явлений и отдельных художественных текстов является существенной частью литературного процесса, оказывает влияние на писателей и на восприятие их произведений читателями.

Таким образом, русская литература на современном этапе своего развития представляет собой конгломерат разнообразных и равноправных эстетических установок, литературных направлений и течений, творческих индивидуальностей, которые находятся в постоянном, непрерывном диалоге друг с другом и с предшествующей литературой.

Тема: «Основные тенденции развития современной русской прозы»

План:

1. Неоклассическая («традиционная») проза.
2. Условно-метафорическая проза.
3. «Другая проза».
4. Литература постмодернизма.

Опорные слова: неоклассицизм, метастиль, универсума, алогизм, условный, мифологический, фантастический, концептуализм (соц-арт), необарокко.

Неоклассическая («традиционная») проза

Реалистическая проза 1990-х – 2000-х гг. основывается на стремлении постичь всю полноту связей между чел-ком и миром, что было свойственно и классическому реализму. Однако новая литература, наследующая традициям реалистического письма характеризуется признанием иррационального, подсознательного, что вместе с рациональным и историческим составляет сущность человеческого бытия. Реализм конца XX века продолжает основные традиции классического реализма – и Л. Толстого (А. Солженицын, В. Распутин, С. Залыгин, Л. Бородин, О. Николаева), и Ф. Достоевского (В. Астафьев, В. Маканин, Л. Петрушевская), и традицию Н. Гоголя и М. Салтыкова-Щедрина (В. Орлов, В. Крупин, Вяч. Рыбаков, В. Аксенов). Но в реалистических течениях современной прозы происходят сращения традиционных принципов и противоположных им элементов, взаимодействие разных эстетических начал. Доминирование какого-то из принципов метастилия определяет характер стилового течения. Это позволяет ряду исследователей (М. Липовецкий, Н. Лейдерман) применительно к творчеству таких писателей, как В. Маканин и Л. Петрушевская, говорить о возникновении литературы постреализма.

В современной неоклассической (постреалистической) прозе происходит смещение акцентов с изображения

объективной реальности на раскрытие глубинных процессов, протекающих во внутреннем мире человека, где микрокосм помещается в центр повествования, вырастая до масштабов макрокосма. Это приводит к проникновению в традиционную реалистическую поэтику элементов иных художественных методов и систем (например, сентиментализма, романтизма, модернизма). Принципы письма, не свойственного реализму, проявляются как генетическая память «чужого» метода. Структура текста трансформируется таким образом, что однозначное отнесение его к тому или иному литературному направлению оказывается затруднительным.

Характерное для психологического типа неоклассической прозы внимание к мотивации поступков и внешних проявлений внутреннего состояния персонажа часто перерастает в повышенный культ эмоционального отношения к миру, то есть приобретает черты сентиментализма. «Сентиментализму» реализму присущи нравственно-этический максимализм, утверждение ценностного принятия бытия, обострение эмоционального плана человеческого существования. Героем таких произведений, чаще всего, оказывается личность, открытая миру, живущая в большей степени чувством, нежели рассудком. В структуру текста часто включаются записки, истории из прошлого, воспоминания юности (например, «Медея и ее дети» Л. Улицкой, «Здравствуй, князь!» А. Варламова, «Усыпальница без правил. Записки сентиментального созерцателя» Л. Бежина, «Цыганка» Д. Рубиной). Сам материал дискурсивен по отношению к настоящему героя. Реконструкция прошлого, интроспективность взгляда оказывается пронизанной ностальгическими мотивами, обусловленными признанием необратимости времени. Герой в сентиментальной реалистической прозе существует в двух пространственных системах: одна – современная его физическому бытию, другая – истоки нынешнего состояния и мироощущения. Жизнь прослеживается от детских впечатлений до болевых точек современного мира. Переживаемый мир прошлого часто оказывается более существенным или равноценным миру настоящего. Основой здесь является четкая телеологическая установка –

воссоздать чувственный мир личности как бытие в противовес умопостигаемому внешнему миру как не-бытию или недо-бытию, ломающему истинную жизнь и судьбу героя. Данные принципы миромоделирования четко просматриваются, например, в творчестве А. Слаповского («Анкета», «День денег», «Я – не я»).

Иным вариантом совмещения в пространстве текста различных эстетических установок является «романтический» реализм, как правило, осложненный экзистенциальной проблематикой. Одним из основных признаков такой прозы становится экспрессивность повествования («Крещение», «Знак зверя» О. Ермакова), повышенный лиризм («Цыганское счастье», «Водолей над Одессой» И. Митрофанова). Нравственная позиция автора выражается через субъективную оценку героя, который находится в конфликтных отношениях с действительностью. Психологическая многомерность характера здесь заменяется изображением доминантной стихии-страсти, владеющей человеком и определяющей все его поведение и ощущения. Причем такой характер тесно связан с ситуацией: не герой владеет и управляет обстоятельствами, а обостренное чувство бытия диктует его поступки. Экзистенциальное ощущение страха, вины или стыда замыкает мир героя на собственных переживаниях. Внешний враждебный мир предстает в качестве непреодолимой неизбежности, существование в которой раскрывает подсознательные процессы душевной и духовной жизни человека, позволяя ему лучше познать собственное «я». Подобные механизмы взаимодействия внутреннего мира героев и реальности, в которую они погружены, характеризуют прозу В. Маканина («Лаз», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Повесть об удавшейся любви», «Кавказский пленный» «Андеграунд, или Герой нашего времени»), А. Курчаткина («Записки экстремиста», «Солнце сияло»), А. Просекина («Выродок»). В этих произведениях актуализируется не только и не столько психологический облик героя, сколько экзистенциальная ситуация, в которую он помещен и которая способствует проникновению в глубины его подсознания.

В современной российской прозе последних лет совмещение признаков различных художественных систем становится основным механизмом конструирования универсума. Так, в романах В. Шарова («Воскрешение Лазаря», «След в след»), М. Шишкина («Взятие Измаила», «Венерин волос»), О. Славниковой («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки») типологические черты реалистического письма соединяются с принципами, выработанными в поэтике постмодернизма, а также осложняются элементами сентименталистской и романтической эстетики. Такая тенденция в развитии отечественной прозы позволяет говорить о возникновении новой, постреалистической, поэтики, основой которой является синтез и переосмысление опыта всей предшествующей русской литературы.

Условно-метафорическая проза

Условно-метафорическая проза в реальной жизни обнаруживает абсурд и алогизм, в обычном ее течении угадывает катастрофические парадоксы. Здесь используются фантастические допущения, испытания действующих лиц необыкновенными возможностями, инфернальными соблазнами, чтобы точнее и ярче показать сущность реальности, скрытой за условностью форм и приемов. Условность не противоречит реалистической основе, а служит средством концентрации авторской концепции жизни.

Этому литературному направлению не свойственна психологическая объемность характеров. Здесь изображаются надындивидуальное или внеиндивидуальное процессы человеческого бытия. Даже в случае, когда герои обладают какими-то только им присущими особенностями, как центральные персонажи романа-притчи А. Кима «Отец-Лес» Николай, Степан и Глеб Тураевы, их индивидуальность воплощает не столько характер, сколько определенную философскую идею. Герой может быть и вовсе лишен психологической определенности и выступать как знак некой идеи. Так, в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» антропоморфные насекомые моделируют ряд универсальных поведенческих ситуаций, присущих российской

действительности 1990-х гг. Принцип художественного воплощения действительности выражается в ориентации на формы вторичной условности. В условно-метафорической прозе используется несколько видов условности:

1. В *сказочном* типе условности смысловая означенность персонажей, предметов или ситуаций сказки часто наполняется современными смыслами, происходит актуализация сюжета. Нереальным толчком к дальнейшему вполне реальному развороту событий может являться чудо. («Альтист Данилов» В. Орлова). В сказочном типе условности обязательна простота: четкое развитие сюжета, не прерывающиеся и ничем не разбиваемые линии персонажей. Создавая сказочный мир, автор в то же время обнажает его условный характер. Установка на вымысел заключается в том, что и автор, и читатель как бы заранее признают, что за вымыслом стоит обычная реальность. Здесь происходит сочетание традиционно сказочного и социального или реально-бытового («Кролики и удавы» Ф. Искандера).

2. В *мифологическом* типе условности воссоздаются глубинные архетипические структуры сознания (нарушаются причинно-следственные связи, совмещаются различные типы пространства и времени, обнаруживается двойниковый характер персонажей). В ткань произведения могут включаться самобытные пласты национального сознания, сохраняющего мифологические элементы («Пегий пес, бегущий краем моря», «И дольше века длится день» Ч. Айтматова), могут воспроизводиться мифологические образы античности («Белка», «Лотос», «Поселок кентавров» А. Ким).

3. *Фантастический* тип условности предполагает своеобразную проекцию в будущее или в какое-то замкнутое, отгороженное от остального мира пространство реальности, преобразенной социально, нравственно, политически и т.д. Особенно ярко это проявляется в жанре антиутопии, представленном в таких произведениях, как «Лаз» и «Долг наш путь» В. Маканина, «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской «Кысь» Т. Толстой, «Записки экстремиста» А. Курчаткина. Фантастическая условность предлагает картину такой действительности, сгущенное изображение которой как бы само по себе порождает фантастические

образы. В этом случае бытовые реалии могут сочетаться с фантастическими; возникает двоимирие – параллельное существование мистического, потустороннего и реальной действительности («Мир и хохот» Ю. Мамлеева, «Жизнь насекомых», «Желтая стрела», «Затворник и шестипалый» В. Пелевина, «Кысь» Т. Толстой).

В условно-метафорической прозе используются сюжетно-композиционные структуры притчи, параболы, гротеска, легенды. Приемы и формы притчи вообще характерны для прозы второй половины 20 века, ищущей выход к нравственным первоосновам человеческого существования, стремящейся к экономии средств выражения.

«Другая проза»

«Другая проза» – это общее название потока литературы, объединившего в 1980-е годы различных по своим стилистическим принципам и тематическим интересам авторов. К «другой прозе» относят написанные в 1980-е годы произведения таких писателей, как Т. Толстая, М. Палей, Л. Петрушевская, Евг. Попов, С. Каледин, М. Кураев, Г. Головин, Вик. Ерофеев, Ю. Мамлеев, В. Нарбикова, Вяч. Пьецух и др.

Объединяющим признаком «другой прозы» являлась оппозиционность официальной советской культуре, принципиальный отказ от следования сложившимся в литературе социалистического реализма стереотипам и идеологической ангажированности. В произведениях «другой прозы» изображается мир социально сдвинутых, деформированных характеров и обстоятельств. Одни писатели обращаются к проблеме автоматизированного сознания в законсервированном кругу существования (Т. Толстая, М. Палей), другие обращаются к темным, нередко принимающим чудовищную форму, процессам социальной, бытовой жизни (Л. Петрушевская, С. Каледин), третьи изображают существование человека в современном мире через призму культуры прошедших эпох (Евг. Попов, Вяч. Пьецух) или через восприятие исторических событий (М. Кураев).

Доминирующим признаком «другой прозы» оказывается внешняя индифферентность по отношению к какому-либо идеалу (нравственному, философскому, религиозному, политическому, социальному и т.п.). Авторская позиция здесь лишена четкого выражения, в результате чего возникает иллюзия «надмирности», создается эффект холодной объективности и непредвзятости или даже безразличия автора к идейным смыслам своего произведения. Писатели «другой прозы» принципиально отказываются от учительства, проповедничества, что традиционно отличало русскую литературу от других европейских литератур. Отказ от морализаторства приводит к разрушению диалогических отношений между автором и читателем в нравственно-философском аспекте. Автор здесь изображает события и характеры, не давая изображаемому никакой этической оценки.

Авторы «другой прозы» придерживаются мысли, что жизненный хаос – это обратная сторона и прямое следствие лицемерия, наблюдаемого в частной и общественной жизни человека. Поэтому в большинстве их произведений в центре изображения находятся разрушенный быт и нравственный упадок, характеризующие существование современного общества. Абсурд здесь не является художественным приемом, он предстает как идея и суть самого мироздания. Абсурд вырастает из социальной, исторической, бытовой действительности, оказывается ее внутренним качеством и определяет ценностные ориентиры моделируемого в произведении универсума.

Не смотря на неоднородность текстов, объединяемых в «другую прозу», можно выделить несколько магистральных линий развития этой литературы. В рамках «другой прозы» существуют три основных течения: историческое, «натуральное», «иронический реализм».

В основе исторической линии находится осмысление событий истории, которые прежде имели однозначную политическую оценку, с позиции человека-в-мире, а не человека-в-истории. Целью таких произведений является понимание и переоценка исторических фактов, освобожденных от идеологических наслоений. Так, в

повестях М. Кураева «Капитан Дикштейн» и «Ночной дозор» история России понимается как личная экзистенция человека, судьба которого оказывается глубоко историчной. История – это цепь случайностей, которые воздействуют на жизнь человека, кардинально ее трансформируя, а абсурдность и фантазмагория жизненных перипетий вырастает из исторической судьбы страны.

«Натуральное» течение «другой прозы» генетически восходит к жанру физиологического очерка «натуральной школы» XIX века с откровенным детальным изображением негативных сторон жизни и общественного «дна». Героям произведений здесь являются маргиналы, люди, вытесненные за пределы социума. Писатели констатируют факты социального неблагополучия, скрупулезно описывая различные сферы общественной жизни: неуставные отношения в армии («Стройбат» С. Каледина), война в Афганистане («Крещение» О. Ермакова), цинизм бытового, частного существования («Медея», «Время ночь») Л. Петрушевской, «Киберия с Обводного канала» М. Палей). Персонажи этих произведений всецело зависят от среды, оказываются ее порождением и способствуют укреплению и окостенению ее норм и канонов. Жизнь часто изображается как исполнение раз и навсегда утвержденного ритуала, и, только нарушая ритуальный порядок, герой может обрести внутреннюю духовную целостность («Свой круг» Л. Петрушевской, «Евгеша и Аннушка» М. Палей).

Основными чертами «иронического реализма» являются сознательная ориентация на книжную литературную традицию, игровое начало, ирония как способ отношения к миру, изображение анекдотичных жизненных ситуаций. Модель универсума в прозе «иронических реалистов» строится на грани натурализма и гротеска. Такая художественная стратегия присуща произведениям 1980-х гг. Вяч. Пьецуха («Новая московская философия»), Евг. Попова («Тетя Муся и дядя Лева», «Во времена моей молодости», «Тихоходная барка «Надежда»), Вик. Ерофеева («Тело Анны, или Конец русского авангарда»), Г. Головина («День рождения покойника»). Абсурдные стороны жизни предстают в их произведениях предельно реалистичными.

Здесь наиболее четко акцентированы черты постмодернистской поэтики. Не случайно, что большинство писателей этого течения «другой прозы» в литературной ситуации 1990-х гг. позиционировали себя как представителей культуры постмодернизма.

Литература постмодернизма

В русской литературе постмодернизм возникает в 1970-е гг. Признаки постмодернистской поэтики наблюдаются в произведениях таких писателей «второй культуры», как Вен. Ерофеев (поэма «Москва – Петушки»), А. Битов («Пушкинский дом», «Улетающий Монахов»), Саша Соколов («Школа для дураков», «Палисандрия»), Юз Алешковский («Кенгуру»).

Расцвет постмодернизма приходится на конец 1980-х – 1990-х гг. Многие авторы, причисляемые к постмодернистам, вышли из «другой прозы», в рамках которой вырабатывали индивидуальную манеру письма, органично вписавшуюся в новый культурный контекст. Постмодернистская эстетика находится в основе творчества Вик. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина, Т. Толстой, Евг. Попова, А. Королева, Дм. Галковского, Ю. Коваля, М. Харитонов, Вяч. Пьецуха, Н. Садур, Ю. Мамлеева и др.

В начале 1990-х гг. русский постмодернизм начинает позиционировать себя в качестве ведущего эстетического направления, определяющего развитие не только литературы, но всей отечественной культуры.

Русская постмодернистская литература неоднородна в своем проявлении. Ее магистральными разновидностями являются концептуализм (соц-арт) и необарокко.

Соц-арт представляет собой практику создания текстов посредством использования языка соцреалистического искусства. Идеологические штампы, клише, лозунги включаются в постмодернистское произведение, в котором они вступают во взаимодействие и столкновение с другими культурными кодами. Это приводит к разрушению мифологем социалистического реализма. Так, многие произведения В. Сорокина базируются на пародийно обыгрывании стереотипов советской культуры. В таких

произведениях писателя, как «Сердца четырех», «Заседание завкома», «Первый субботник», «Тридцатая любовь Марины», «Голубое сало», происходит развенчание идей, тематики, символики, образности соцреализма, реализуемое через иронически стилизованное соединение дискурсов официальной советской литературы. Сюжеты указанных произведений сходны с сюжетами деревенской прозы, производственного романа и других разновидностей литературы соцреализма. Узнаваемы герои: рабочий, активист, ветеран, пионер, комсомолец, ударник социалистического труда. Однако сюжетное развитие оборачивается абсурдом, возникает своего рода «истерика стиля», которая разрушает советские общественные идеалы. Концептуализм обращается не только к советским идеологическим моделям, но и вообще к любым концепциям с целью выявления из несостоятельности. Всякое идеологизированное сознание здесь подвергается разоблачению. Если соц-арт, играя с устоявшимися канонами и стереотипами, выворачивает их наизнанку, то концептуализм рассматривает философские, религиозные, моральные, эстетические ценности с различных точек зрения, лишая права претендовать на истинность. Верификация различных аксиологических систем представлена в концептуалистских романах Вик. Ерофеева «Русская красавица» и «Карманный апокалипсис», Евг. Попова «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину», «Мастер Хаос», «Накануне накануне», В. Пелевина «Омон Ра», В. Сорокина «Роман».

Иначе конструируется универсум в другой разновидности постмодернистской литературы – неobarocko. Поэтика неobarocko вбирает в себя открытия «другой прозы», модернистской эстетики, условного метафоризма, натурализма. Художественный избыток как доминирующий принцип создания текста проявляется в «телесности» описаний и коллажной фрагментарности повествования у А. Королева («Голова Гоголя», «Дама пик», «Человек-язык», «Быть Босхом», «Инстинкт № 5»), в орнаментальной стилистике у Т. Толстой («Кысь»), в сотворении из бытовых реалий ритуальных мистерий у В. Шарова («Старая девочка»,

«След в след», «Воскрешение Лазаря»), в поэтизации и одухотворении физических патологий у Ю. Мамлеева («Мир и Хохот», «Шатуны», «Блуждающее время»), в переносе акцентов с текста на примечания к нему у Дм. Галковского («Бесконечный тупик»). Стилистической избыточности в прозе необарокко способствуют интертекстуальные связи, превращая текст в тотальный диалог с предшествующей мировой культурой.

Важной особенностью русского постмодернизма, отличающей его от многих постмодернистских произведений писателей Европы и США, является приверженность онтологической проблематике. Несмотря на декларируемое отрицание любой положительной содержательности, отечественные постмодернисты наследуют русской классической литературе, традиционно погруженной в решение духовно-нравственных вопросов. Отказываясь от идеологизации собственного творчества, большинство авторов постмодерна предлагают свое концептуальное видение мира. Так, в прозе В. Пелевина переосмысляются и утверждаются в качестве истинного способа существования идеи дзэн-буддизма («Чапаев и пустота», «Жизнь насекомых», «Желтая стрела»). В романах А. Королева обнаруживается мысль о сохранении нравственных принципов как единственной форме противостояния метафизическому злу («Человек-язык», «Быть Босхом»). В произведениях В. Шарова, совмещающих в себе черты постреалистической прозы, актуализируются духовные смыслы Ветхого Завета и в качестве центральной идеологемы выдвигается юродство как стратегия преобразования миропорядка.

Таким образом, литература постмодернизма, выражая кризисное состояние современной культуры, отвергая любые идеологии и констатируя абсолютную релятивность человеческого бытия, тем не менее, вырабатывает собственные аксиологические представления. Это позволяет воспринимать данную эстетику не столько в качестве отрицающей ценностное принятие мира, сколько акцентирующей необходимость возникновения новой системы ценностей, учитывающей опыт прежних

исторических эпох и адекватной современности. Русский постмодернизм подтверждает закономерность появления нетрадиционного литературного направления в конце XX века, сущностью которого является утверждение многополярного мира и открытости в отношениях с другими направлениями современной литературы – реализмом, постреализмом, модернизмом, неосентиментализмом и т.д.

Тема: «Литературные иерархии и репутации»

План:

1. Литературная иерархия.
2. «Высокая литература» или литературный «верх».
3. Массовая литература или литературный «низ».
4. Литературная репутация.
5. Беллетристика – литература «второго» ряда.

Опорные слова: иерархия, градация, высокая литература, массовая литература, репутация, беллетристика.

Изучение ситуации, сложившейся в современной русской литературе, поднимает вопрос о предназначении художественных произведений и их функционировании в читательской среде. Традиционно проблема литературных иерархий и репутаций конкретных текстов и творчества в целом того или иного писателя оказывается тесно связанной с вертикальной градацией литературы, то есть расположением произведения в системе, полярными точками которой являются понятия литературного «верха» и литературного «низа».

Литературный «верх», или «высокая литература», - понятие достаточно условное, его смысловое наполнение является неоднозначным. Однако в нем можно выделить основной принцип, позволяющий тот или иной текст отнести к данному сегменту литературного творчества на конкретном этапе историко-литературного развития. «Высокой литературой» называют ту литературу, которая остается верной своему культурно-эстетическому призванию порождать художественные смыслы и предлагать некую точку зрения на бытие и место человека в нем. «Высокая литература» всегда характеризуется высокой степенью художественности и индивидуально-авторским видением мира. Очевидно, что в русской литературе конца XX – начала XXI веков место «литературного верха» занимают различные произведения. Сюда следует отнести и творчество писателей-

традиционалистов, и тексты, написанные в условно-метафорическом ключе, и эстетические эксперименты авторов-постмодернистов. Несмотря на принципиальные различия этих литературных направлений, объединяющими их признаками являются установка на творческую коммуникацию с читателем и создание индивидуального художественного языка, что способствует образованию глубоких смыслов.

Противоположным полюсом в системе литературных иерархий оказывается массовая литература (литературный «низ»), которая представляет собой совокупность произведений, пользующихся широкой популярностью и ориентированных на невзыскательных читателей, не приобщенных к художественной культуре, не обладающих развитым эстетическим вкусом и не желающих или не способных самостоятельно и по достоинству оценивать литературные тексты. Важно отметить, что репутация произведения как массового может изменяться в процессе исторического развития литературы, так как в различные эпохи изменяются представления о критериях художественного.

Помимо отмеченных позиций, в литературной иерархии выделяется также промежуточное, срединное положение текста, который нельзя отнести ни к массовой, ни к «высокой» литературе. Такие произведения принято называть беллетристикой (от фр. *belles lettres* – изящная словесность). Беллетристика – это литература «второго» ряда, необразцовая, неклассическая, но вместе с тем обладающая рядом художественных достоинств, которые принципиально отличают ее от литературного «низа».

Тема: «Своеобразие современной русской поэзии»

План:

1. Поэтическая ситуация 1990-х – 2000-х гг.
2. Особенности современной российской поэзии.
3. Новая художественная идеология.
4. Поэтическая система российской поэзии.

Опорные слова: поэтическая ситуация, молодая поэзия, культурное пространство, лирическое «я», метопозиция, антигероизм, поэтическая традиция.

В поэтической ситуации 1990-х – 2000-х гг. наблюдается попытка выйти из того художественного тупика, который образовался в концептуалистской художественной практике. Поэты вновь пытаются обрести способность высказываться от собственного «я». Разумеется, в современной поэзии активно используются «чужие» стили и языки, но при этом начинает формироваться авторская индивидуальность.

Молодую поэзию рубежа XX – XXI веков, представленную творчеством таких поэтов, как А. Анашевич, Е. Фанайлова, Дм. Воденников, М. Степанова, С. Львовский, В. Павлова, В. Кальпиди, К. Медведев, Е. Лавут, Л. Горалик, А. Прокопьев и многих других, отличают поиски самоидентификации в культурном пространстве, возникшем после концептуализма. Это приводит к актуализации в их текстах двух доминирующих признаков:

1. Репрезентация лирического «я», характеризующаяся уязвимостью и принципиальной неуверенностью субъекта в самом себе.
2. Метопозиция по отношению к собственному «я».

Эти две взаимосвязанные тенденции определяют своеобразие современной российской поэзии. Особенности новой поэтической парадигмы являются серьезность, не-ироничность лирического высказывания, возрождение исповедального начала в художественном тексте. Поэтому в лирике 1990-х – 2000-х гг. предметом изображения часто

становится «человек, пишущий стихи» и сам процесс создания стихотворения: «В карандаш сужается рука. / Строфы не доходят до щепоти / пальцев, образуя облака / саморасширяющейся плоти, / над листом снующие, слегка / пальцы щекоча при развороте» (В. Кальпиди). Здесь актуализируется не только поэтическое «я», но и «поэт», наблюдающий и оценивающий это «я» извне. В такой буквальной форме в тексте реализуется метапозиция, осознанность поэтической работы.

Современную поэзию отличает высокая степень осознанности того, что, как и для чего пишется. Автор в момент написания стихотворения выступает одновременно и «критиком», и воспринимающей этот текст публикой. Следствий такого функционального расщепления авторской инстанции оказывается несколько.

Во-первых, это многократное удвоение и умножение поэтического «я», очевидное, например, в текстах Дм. Воденникова, М. Степановой, Е. Фанайловой. Метапозиция обуславливает раздвоение пишущего: постоянная перемена точек зрения, диалог с самим собой, провоцирующий тотальную неуверенность лирического субъекта, его раздвоенность, близнечность («Я как солдат прихожу домой... / Накроет оно: кто я здесь и кто здесь он» (Е. Фанайлова)). Диалог внутри текста между различными ипостасями «я» может быть обозначен курсивным начертанием «реплик» одного из этих «я» (стихотворения Дм. Воденников). Иногда полисубъектность выстраивается за счет невозможности четко определить, кому принадлежит тот или иной голос (поэзия Г. Дашевского).

Во-вторых, вновь осознается слабость и уязвимость (стыдливость) самого положения поэта. А жизнь литератора обозначается как «неестественная жизнь». Идентификация себя, своего «я» как поэтического, вернее, ее неизбежность обнажает литературность написанного, его включенность в общелитературный контекст – и тем самым – слабость пишущего перед своим текстом и текстом вообще, - при абсолютной заявленной интенции «прямого высказывания». Поэтам 1990-х свойственно пренебрежительное,

самоуничижительное отношение к своим текстам: «стишки» Станислава Львовского, «стихтворенья» Воденникова.

В современной поэзии слабость, болезнь, униженность – неизменные спутники поэтического «я». Соответственно телесность текста оборачивается физическим разрушением, слабостью тела и текста. Уязвимость поэтического я, рефлексии и отстранение от него и разломленность текста постоянно пересекаются. Например, у М. Степановой: «Под которую кроватью буду, / Как в шатер удаляется шах, / Обезглавливать каждую букву / Из в не тех позвучавших ушах». Такие же стратегии построения высказывания обнаруживаются у С. Львовского, Веры Павловой, К. Медведева.

Вместе с тем, такое отношение к своему лирическому «я» порождает новую художественную идеологию: констатация хрупкости человеческого мира, антигероизм, приоритетность частного над общим, великим, фиксируемая в поэтическом тексте посредством слова. Например, в поэзии А. Анашевича смысл возникает прежде всего за счет таких элементов текста, как структурно-синтаксические и фонетические сцепления. Причинно-следственные связи отходят на второй план, а на первый выходят метонимические отношения – по смежности, и эта смежность навязывает поэтической структуре особые смысловые связи, которые с полным правом можно назвать окказиональными (например, стихотворения «Собака Павлова», «Лена (в бреду)»).

Итак, после анонимности концептуалистской поэзии, авторского неприсутствия в поэтическом тексте в стихотворный текст вновь возвращается фигура говорящего и проявляется в тексте во весь рост, часто в нарочито гиперболизированном виде, играя в собственную чувствительность, преувеличивая ее и подчеркивая тем самым свое существование (так происходит в стихах Л. Горалик, Е. Лавут, В. Павловой, В. Кальпиди и др.).

В поэзии 1990-х – 2000-х годов обозначается и другая тенденция. Ряд авторов наследует принципы метаметафоризма, создавая усложненные тексты, в которых основой смыслообразования оказывается поэтический образ

как знак иной реальности и призванный восстановить утраченную целостность мироздания. Лирический субъект здесь также чаще всего не устойчив и характеризуется раздвоенностью и хаотичностью своей репрезентации в моделируемом мире. Но здесь преодоление дисгармонии идет не только через констатацию своей бытийности на письме, но и посредством погружения в общий контекст культуры (не как бесконечной цитаты, а как переосмысленной и утверждаемой ценности мира, в которой поэт обретает собственное уникальной «я»). На первый план выходит постижение мира вещей и природы, понимаемых в качестве равноценных человеку и позволяющих увидеть его ценностно-смысловую определенность, трагическую по своей сути, но обнаруживающую стремление преодолеть безысходность существования. Основой такой лирики оказывается глубокая медитация на тему Бога, смерти, времени и пространства как метафизических категорий. Такими свойствами обладает поэзия С. Кековой, Т. Вольтской, Е. Шварц, Б. Кенжеева, М. Гейде, К. Рупасова, О. Родионовой, С. Завьялова, Г. Дашевского и других. Многие из этих авторов начинали писать еще в 70-е – 80-е годы, и за последние 15 лет они выработали собственную поэтику, носящую отчетливые признаки неотрадиционализма и необарокко.

Таким образом, современная поэтическая ситуация позволяет говорить об образовании новой поэтической системы, основой которой становится включение в литературное поле современности всех предшествующих поэтических традиций и репрезентация уникальности и трагичности существования лирического «я», личности поэта, явленного читателю во всех мелочах и подробностях.

Тема: «Характерные особенности отечественной драматургии конца XX века»

План:

1. Драматургия 1980-х – начала 1990-х годов.
2. Л. Петрушевская - значительным драматургом 1980-х гг.
3. Драматургия 1990-х – начала 2000-х годов.
4. Фестиваль «Любимовка».
5. Е. Гришковцу - значительным драматургом 1990-х гг.

Опорные слова: драматургия, «маленький» человек, прозаические произведения, маргинальное пространство, композиционное разнообразие.

Драматургия 1980-х – начала 1990-х годов

Характерной особенностью драматургии 1980-х – начала 1990-х гг. является повышенное внимание к проблеме нравственных отношений в современном обществе. В содержании пьес этого времени усиливается анализ поведения простого, «маленького» человека в ситуации быта, повседневности. Героями многих произведений таких драматургов, как А.Галин, Л. Разумовская, А. Максимова, Л. Петрушевской, Н. Коляды, Н. Садур, оказываются маргиналы, люди, не вписывающиеся в систему «идеальных» общественных отношений, декларируемую официальной советской идеологией.

Наиболее значительным драматургом 1980-х гг. является Л. Петрушевская. Центральной особенностью ее пьес, так же как и прозаических произведений, является перегруженность бытом. Герои погружены в семейные неурядицы и нищету. Быт сгущается настолько, что оказывается единственной всеобъемлющей реальностью. Быт у Л. Петрушевской – это абсолютная сила, персонифицированная в деталях окружающей обстановки. Ее драматическому творчеству присуще несоответствие между поэтичностью названия («Уроки музыки», «Квартира Коломбины», «Анданте», «Три девушки в голубом») и

бездуховностью, цинизмом, являющимися нормой существования персонажей. В основе конфликта пьес Л. Петрушевской лежит неустроенность быта, теснота жизненного пространства, приводящая к ненормальным отношениям поколений в одной семье, к озлобленности и ненависти к близким людям («Уроки музыки», «Стакан воды», «Лестничная клетка»). Деградация чувств отцов и детей в ситуации дележа имущества, ожидания смерти родных ради овладения квадратными метрами жилплощади свидетельствует о торжестве бездуховности в современном обществе.

Особое место в общей картине драматургии 1980-х – начала 1990-х гг. принадлежит творчеству Н. Коляды. В таких своих пьесах, как «Барак», «Полонез Огинского», «Мы едем, едем, едем...», «Уйди – уйди», «Дураков по росту строят», «Амиго», «Тутанхамон», «Сказка о мертвой царевне», «Куриная слепота», «Мурлин Мурло», Н. Коляда изображает мир «маленьких» людей. Маргинальное пространство у него разнообразно, но всегда отличается конкретикой описания. Это может быть провинциальный российский город («Куриная слепота», «Уйди-уйди») или столица («Полонез Огинского»), но в основе всех его пьес находится конфликт между бытовой действительностью и неосуществившимися мечтами и надеждами. Герои Коляды различны по своим характерам, но объединяет их то, что они обыкновенные, рядовые люди. Они составляют круг людей, которые в разной степени и по разным причинам оказались на обочине жизни, либо смиряясь с судьбой, либо по-своему бунтуя и мучаясь вечными экзистенциальными вопросами. Система характеров в его пьесах представляет собой разные модели поведения в ситуации обыденного хаоса, во всех его ипостасях. Персонажей его пьес можно отнести к трем основным типам: «озлобленные», «блаженные» и «артисты».

Обращение к бытовой стороне жизни характерно и для драматического творчества Н. Садур. Однако в ее пьесах, в отличие от Л. Петрушевской и Н. Коляды обыденная обстановка осложняется наличием необъяснимых иррациональных явлений. В гнетущем социальном быту, организующем пространство ее пьес, как правило, конфликт

строится на взаимодействии чем-то таинственным, потусторонним («Чудная баба», «Маленький, рыженький», «Немец», «Морокоб», «Красный парадиз», «Сила волос», «Чудесные знаки спасения», «Ехай!», диалогия «Заря взойдет» (Ублюдок» и «Лунные волки»)). Н. Садур создает своего рода современную Гофманиаду, где носители зла имеют не только страшный облик, но и соответствующие имена («странная баба «Убиенько», ночной щекотун Древняк, коварный темный Дырдыбай, Сальмонелла, Полугармонь, Морокоб). Вталкивая человека в пространство между Добром и Злом, Любовью и Пустотой, Н. Садур конструирует не просто экстремальную, но катастрофическую, почти апокалиптическую, ситуацию (например, пьесы «Чудная баба», «Морокоб») и, отстраняя все случайное, оставляет человека один на один с сутью бытия.

Драматургия 1990-х – начала 2000-х годов

Драматургия рубежа XX – XXI веков характеризуется разнообразием имен, появлением разнообразных пьес, театральных фестивалей, объединений, способствующих утверждению принципов поэтики современной драмы.

Особое значение в развитии современной драматургии принадлежит фестивалю «Любимовка», вокруг которого образовался значительный ряд молодых драматургов. «Любимовка» – фестиваль, организованный в 1990-м году российскими драматургами и театральными критиками М. Роциным, А. Казанцевым, В. Славкиным, В. Гуркиным, Ю. Рыбаковым и др. Свое название фестиваль получил по месту проведения – подмосковному имению отца К.С. Станиславского Сергея Владимировича Алексеева Любимовке. В атмосфере данного фестиваля сформировались такие современные драматурги, как М. Курочкин (пьесы «Истребитель класса “Медя”», «Глаз», «Цуриков»), И. Вырыпаев (пьеса «Кислород»), Е. Исаева (пьеса «Юдифь», «Две жены Париса»), М. Угаров (пьесы «Правописание по Гроту», «Зеленые щеки апреля»), О. Михайлова (пьесы «Невеста», «Стрелец»), Е. Гремина (пьесы «За зеркалом», «Миф о Светлане», «Колесо фортуны»), В. Леванов (пьесы «Парк культуры им. Горького»,

«Шар братьев Монгольфье»), К. Драгунская (пьесы «Потопленные города», «Яблочный вор»), О. и В. Пресняковы (пьесы «Терроризм», «Пленные духи»). Несмотря на тематическое и композиционное разнообразие произведений указанных драматургов, их объединяет ориентация на классическую русскую драму, акцентирование чеховских мотивов, с одной стороны, и традиций отечественного и европейского авангарда (прежде всего, обэриутов и «театра абсурда»). В своих пьесах молодые авторы заняты поиском нравственных идеалов в современном мире, демонстрируя отказ от изображения социальных ужасов, что было присуще драматургии 1980-х гг.

Среди многообразия эстетических поисков современного театра и новой драматургии особенно выделяется так называемая «документальная драма». Ее основной чертой являются опора на подлинные исторические, политические, эпистолярные документы. Наиболее интересные решения включения в пьесу документальных источников представляют пьесы, созданные при помощи техники «verbatim». В переводе с латинского языка «verbatim» означает «дословно». Это своеобразный способ сотворения текста путем монтажа дословно записанной речи. Выбирая определенную тему (например, отношение в обществе к бродячим животным), драматург находит группу людей («информантов»), которые высказываются по данной теме. После этого записанная чужая речь монтируется в единое драматургическое целое вербатим-пьесы. Особую популярность такая техника создания произведения в российской драматургии получает с начала 2000-х гг. Известны вербатим-пьесы Г. Синькиной («Преступления страсти»), Е. Садур («Цейтнот»), М. Курочкина и А. Родионова («Песни народов Москвы»), Е. Исаевой («Первый мужчина»).

Отдельное место в развитии драматургии конца 1990-х – 2000-х гг. принадлежит Е. Гришковцу. Являясь драматургом, актером и режиссером в одном лице, Е. Гришковец приобрел чрезвычайную популярность благодаря своим оригинальным монодрамам – пьесам, в

которых только одно действующее лицо. Рассказчик в монопьесах Е. Гришковца – неловкий, наивный «молодой человек 30 – 40 лет», смущающийся того, что ему необходимо всказаться и не уверенный в том, что будет услышан и понят. Таким образом, текст пьесы состоит из обширного монолога этого единственного героя, и содержанием монодрамы являются эмоции и ощущения, владеющие персонажем в настоящий момент. Наиболее известны монопьесы Е. Гришковца «Как я съел собаку», «ОднорЕмЕнно», «Дредноуты».

В ряде пьес драматурга действуют два и более персонажа («Планета», «Записки русского путешественника», «Город», «Зима»). Отсутствующий, но подразумеваемый в монодрамах собеседник здесь материализуется. Однако диалоги в этих произведениях носят достаточно условный характер, представляя собой соприкасающиеся друг с другом монологи. Разговоры этих пьес нередко становятся столкновениями разных мнений, различных жизненных опытов.

Итак, развитие современной отечественной драматургии ознаменовано активными эстетическими поисками, соединением традиционных и авангардных форм, вниманием к многообразным проявлениям человеческого существования.

Тема: «Литература конца XX века в зеркале критики»

План:

1. Новая критика рубежа XX – XXI веков.
2. Направления деятельности критиков.
3. Разомкнутость критики в художественное творчество.

Опорные слова: современная критика, дискуссия, традиционный историко-литературный подход, рецензия, обзоры, критическая эссеистика, молодежно-сленговая критика.

Современная критика активно участвует в обсуждении вопросов дальнейшего развития русской литературы. В 1990-е – начале 2000-х гг. на страницах «толстых» журналов прошел ряд дискуссий, принципиально значимых для понимания общих тенденций, наблюдаемых в современной русской литературе: «О массовой литературе, ее читателях и авторах» (1998), «Критика: последний призыв» (1999), «Современная литература: Ноев ковчег? (1999), «Русская поэзия в конце века. Неоархаисты и неоноваторы» (2001). Критики и писатели, участвовавшие в обсуждении заявленных вопросов, высказывали самые различные мнения о перспективах развития литературы, но объединяющим моментом явилась констатация того факта, что популярные в начале 1990-х годов разговоры о «смерти русской литературы» оказались совершенно беспочвенными.

Новая критика рубежа XX – XXI веков тесно связана с литературной повседневностью. Критик информирует читателя о появляющихся новых произведениях, дает компетентный анализ художественной ценности литературного текста, поэтому его оценки, рекомендации, рефлексивное отношение к прочитанному не только предполагаются, но и ожидаются, причем не только читательской аудиторией, но и писателями. В современной ситуации мнение критиков часто способствует успеху, и не в последнюю очередь – коммерческому, или провалу того или иного произведения. Острые, часто скандальные критические

статьи нередко провоцируют интерес к текстам, написанным в непривычной эстетической манере, как это было, например, с романами Вик. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина. Сознавая свою зависимость от критической оценки, писатель вынужден учитывать мнения критиков при работе над новым произведением. Вместе с тем критические дискуссии на страницах литературных журналов и газет зачастую открывает путь к читателю многим талантливым авторам. Так, именно благодаря критическим обзорам и обсуждениям известность в читательской среде получили такие писатели, как Т. Толстая, Л. Улицкая, Д. Рубина, В. Пелевин, М. Шишкин.

Современные критики оказываются свободны в выборе своей функции, своего подхода к художественному тексту и инструментария. Литературная критика конца 1990-х – начала 2000-х гг. чрезвычайно разнообразна, так же как и объект ее интересов. Можно выделить следующие направления деятельности критиков:

- традиционный историко-литературный подход, представленный в статьях Л. Аннинского, Н. Ивановой, И. Роднянской, А. Латыниной, М. Липовецкого;
- рецензии и обзоры новой литературы, составляемые А. Немзером, Д. Быковым, Л. Пироговым;
- критическая эссеистика, занимающая промежуточное положение между собственно критикой и художественной литературой (А. Генис, П. Вайль, В. Новиков);
- критика провокационного характера, актуализирующая внимание к спорным литературным явлениям (Вик. Ерофеев, М. Золотоносов, Б. Парамонов);
- молодежно-сленговая критика литературных сайтов в Интернете и модных журналов.

Еще одной важной составляющей современной критики является ее разомкнутость в художественное творчество: многие из критиков создают собственные произведения (например, О. Славникова, Д. Быков, В. Курицын), а писатели и поэты, в свою очередь, выступают с

критическими статьями и заметками (Вик. Ерофеев, С. Гандлевский, Т. Толстая, В. Шубинский).

Таким образом, литературная критика является важным элементом современного литературного процесса, без которого невозможно составить целостного полноценного представления о развитии русской литературы конца XX – начала XXI века.

Лекция: «Основные жанры художественной публицистики»

План:

1. Создание документального образа человека и социальных явлений.
2. Очерк как художественно-публицистический жанр.
3. Сатирический образ в публицистике.
4. Жанровая специфика фельетона.
5. Личность публициста как предмет исследования.
6. Жанровая характеристика эссе.

Опорные слова: документальный образ, очерк, эскиз, набросок, художественно-публицистический жанр, сатира, сатирический образ, фельетон, публицист, эссе.

Создание документального образа социальных явлений и человеческих характеров. Очерк как художественно-публицистический жанр.

Сам термин «очерк» – русского происхождения, образован от слова «очерчивать» – описывать, изображать что-либо в общих, основных чертах. В этом смысле слово «очерк» близко к словам «эскиз», «набросок», и такое его значение достаточно точно соответствует сущности рассматриваемого художественно-публицистического жанра. Жанр сформировался в XIX веке, и большую роль в его становлении сыграла художественная литература. Собственно, в те времена публицистику специально не выделяли в русле литературы в целом. Неслучайно очерк долгое время считался жанром именно художественной литературы, а позднее – неким промежуточным жанровым образованием между собственно публицистическими и литературно-художественными текстами. Предшественниками очерка в современном понимании были так называемые «физиологии» – форма текстов, в которой

известные писатели-реалисты XIX века представляли результаты исследования жизни низших слоев населения – со всеми ее проблемами и трудностями. Уже здесь очерк предстает как своего рода «документальный рассказ», стремящийся отразить действительность такой, как она есть, хотя и в свете авторского восприятия. На рубеже XIX и XX веков очерк предстает как сложившийся жанр, которым активно пользуются ведущие писатели и публицисты (В.Г. Короленко, А.П. Чехов, М. Горький и др.). Велико было значение очерка в журналистике советской эпохи. По мнению большинства теоретиков и практиков, он был одним из ключевых публицистических жанров – наряду со статьей (особенно – передовой). И если в литературе XIX века ценилось реалистическое изображение социальной действительности в очерке, то в советской журналистике более привлекательным становится уже художественное начало, возможность преобразовывать действительность с помощью образных средств. Очерк применялся для приукрашивания, «героизации» жизни, был мощным инструментом пропаганды социалистического строя. Однако в своих лучших образцах (тот же Ю. Рост) очерк демонстрировал высокий художественный потенциал журналистики, показывал роль личности в общественной жизни, обращаясь к внутреннему миру человека, способствовал нравственному воспитанию аудитории – иными словами, продолжал традиции русского очерка дореволюционной поры.

В соответствии с тенденциями, характерными для постсоветской журналистики в целом, современный очерк снова поворачивается к большей документальности, фактической точности. Охарактеризуем этот важнейший художественно-публицистический жанр по основным и дополнительным жанровым признакам.

Предмет исследования в очерке – явление социальной действительности. Часто в роли такого явления выступает личность человека.

Функция очерка – художественный анализ социальных явлений и человеческих личностей. В отличие от системного логического анализа, применяемого, например, в

аналитическом жанре статьи, художественный анализ характеризуется субъективностью, соединением логической оценки изучаемых явлений с эмоциональным переживанием публицистом автором обнаруживаемых в них тенденций и проблем. Публицист по собственной воле выбирает те аспекты в предмете исследования, на которых он сосредоточит свое внимание в тексте очерка. Результаты художественного анализа очеркист, как и художник, представляет в форме образов, однако публицистический образ существенно отличается от художественного.

Образность как определяющее качество художественной публицистики присутствует в очерке буквально на всех уровнях:

- отражение предмета исследования – явления или личности;
- использование фактических данных;
- отражение личности автора в тексте;
- построение сюжета и композиции текста;
- язык и стиль повествования.

Портрет – это представление в тексте очерка особенностей внешности его героя (или героев). При этом выделяются именно специфические, индивидуальные особенности внешности персонажей и особенности, характеризующие их внутреннюю сущность. Речевая характеристика – это представление типичных особенностей личности героя очерка через своеобразие его речи – характерную лексику, манеру произносить слова, речевое поведение в определенных ситуациях и т.д. Речевые детали присутствуют в высказываниях героя, включаемых в текст очерка в качестве прямой речи, или характеризуются самим очеркистом. Характеристика действием – это представление героя в конкретных жизненных ситуациях совершающим те или иные поступки.

Путевой очерк связан с «путешествием» журналиста, посещением им какой-либо местности или даже нескольких мест – города, страны, региона и т.д. Соответственно, в тексте создается их образ. Образ этот может быть лиричным, а может и представлять характерные для предмета изображения проблемы. За редчайшими исключениями,

путевой очерк обязательно включает и человеческие характеры жителей посещаемых журналистом мест, хотя и не так подробно «прорисованные», как в портретном очерке (очерк о заповеднике Галичья гора вполне логично будет включать образы работающих там людей; Плес – «одноэтажная Россия» – у Шеварова).

Сатирический образ в публицистике. Жанровая специфика фельетона

Термин «фельетон» – французского происхождения. Он образован от слова «feuille», что значит «листок». Так называли приложения к газетам, которые вкладывались в них. Впоследствии такие приложения уже не вкладывались, а размещались в самой газете в нижней части страницы (на оформительском жаргоне – в «подвале») и отделялись от остальной информации толстой линией. «Листок» содержал несколько текстов разных жанров, содержание которых касалось прежде всего сферы искусства или имело развлекательный характер (нередко здесь встречались аннотации, рецензии, обзоры). Постепенно термин закрепляется как обозначение одного текста, обычно опять-таки развлекательного характера, использующего юмор. Еще позже фельетоны становятся серьезными по содержанию, уже рассматривают важные общественные проблемы и используют теперь не беззлобный юмор, а обличительную сатиру. Так сформировался жанр фельетона в современном понимании как сатирический жанр публицистики.

Функция фельетона – критика отрицательных явлений социальной действительности, а точнее высмеивание таких явлений или, как еще говорят, «наказание их смехом». Критика негативных явлений может осуществляться и путем их логического анализа. При этом критика, скорее всего, будет выражаться в четко сформулированных и убедительно доказанных претензиях. Однако высмеивание может оказаться более эффективным способом, поскольку к рациональной составляющей оно прибавляет эмоциональную, благодаря чему критический пафос публициста легче передается аудитории, острее воспринимается ею. (На фельетонную критику люди «обижаются» больше, чем на более бесстрастную аналитику.)

Таким образом, жанр фельетона тесно связан с такой эстетической категорией, как комическое.

Термин французского происхождения (от *essai*) и может быть переведен как «опыт, набросок». Основателем жанра обычно считают французского мыслителя и публициста Мишеля Монтеня, имея в виду его книгу, название которой так и переводят: «Опыты». Жанр эссе характерен не только для публицистики, но и для философии, художественной литературы. Неслучайно публицистическое эссе в нашей стране долгое время развивалось, как и очерк, в русле писательской публицистики (Ф.М. Достоевский, например). В советское время эссе в качестве самостоятельного публицистического жанра выделялось далеко не всегда, что, скорее всего, было связано с не востребованностью авторской публицистики в целом и стремлением сделать журналистику рупором правящей коммунистической партии. Во времена, близкие к перестройке, и уже собственно в перестроечную эпоху эссе можно было встретить, например, на знаменитой «странице трех авторов» в «Московских новостях» (некоторые читатели покупали названную газету прежде всего именно из-за этой рубрики). Как только советские времена ушли в прошлое, жанр эссе получил своего рода официальное признание в отечественной журналистике. Это объясняется еще и активным распространением постмодернистского стиля мышления и соответствующей творческой манеры, которая проникает и в сферу публицистики. Жанр эссе оказывается чрезвычайно органичным в контексте постмодернизма благодаря своей свободной конструкции. Это, правда, не значит, что он получает очень уж широкое распространение в СМИ, скорее он широко распространен сегодня в специфических СМИ – как раз постмодернистского толка. Особенно это касается журналистики в Интернете.

Среди аналитических жанров эссе можно соотнести со статьей и комментарием. В статье предмет исследования тоже имеет обобщенный характер (социальные явления) и текст представляет собой размышления автора. Но в статье приоритет отдается не оригинальности авторских суждений, а их объективности и доказательности. С комментарием эссе

сближается по признакам выраженности авторского начала (как раз оригинальность позиции публициста имеется в виду) и по стилистическим особенностям (имеется в виду прежде всего – риторичность). С жанрами художественной публицистики, и в первую очередь с очерком, эссе сближает образная интерпретация действительности.

Разновидности «самого авторского» жанра имеет смысл выделить лишь по признаку объема и, соответственно, смыслового наполнения: жанр делится на развернутые и мини-эссе. Вторые чаще всего встречаются как раз в виде колумнистики (авторских колонок).